

*Dvoj pohled***Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem**

Dokumentární film není žánr, je to šifra problému. Nadto problému, který má několik rovin. Tou první je sama hranice filmu dokumentárního a hraného, o níž se mlčky předpokládá, že odděluje skutečnost a fikci. Jenže ani fikce není nic neskutečného, je to vždy určitý – v první řadě právě „fiktivní“ a v druhé literární, výtvarný či filmový – model skutečnosti. A nejlepším modelem skutečnosti je právě tato skutečnost sama. V případě filmu je pak věc o to složitější, že i termín „fikce“ je zde oslaben. Je-li totiž možné například v literatuře téměř ztotožnit fiktivní s uměleckým (fiction oproti non-fiction je prostě „krásná literatura“ oproti literatuře faktu), takže lze mluvit o umělecké či estetické fikci, pak v oblasti filmové produkce chybí pro takto přehledné členění jakákoli opora, neboť tu chybí jasná kritéria pro rozlišení filmu jako umění, filmu jako druhu odlehčené Múzy a filmu jako pokleslého produktu zábavního průmyslu, nebo naopak filmu jako experimentu. Nehledě na to, že hollywoodská strategie popisu velice záhy na estetická či jakákoli jiná „realistická“ kritéria rezignovala a klasifikuje filmy téměř výlučně podle příslušnosti k žánru, zatímco filmová teorie se často celému problému hranic vyhýbá soustředěním na rozbor režiséřských osobností.

Druhá rovina problému, jehož šifrou je dokumentární film, je možná ještě důležitější. I když totiž nakonec akceptujeme rozdíl dokumentárního a hraného filmu, aniž bychom se příliš starali o to, čím se vlastně liší, přesto je tu stále otázka struktury: je v případě dokumentu třeba podříditi strukturní principy filmu skutečnosti, anebo – chce-li režisér zůstat filmařem – je přípustné vnucovat skutečnosti řád filmového díla? Vždyť i dokument má své osobnosti stejně jako hraný film. Ale – smí vůbec režisér dokumentu hýbat kamerou, osvětlovat, zasahovat do reality tím, že ji rozstříhá a znovu (jinak) poskládá, aniž by přestal být dokumentaristou? A i když už dneska nikdo dokumentaristu neztotožňuje s archivářem, otázka není tak triviální, jak se zdá; možná že právě ona je nakonec příčinou tolika odlišných dokumentaristických postupů a stylů, možná právě ona mění dokument v šifru problému.

Celé dílo Karla Vachky, ale zejména jeho dva poslední opusy (CO DĚLAT? a BOHEMIA DOCTA), jeho na první pohled tak svévolné a přitom zcela osobité pojetí dokumentu, je v tomto ohledu téměř příkladné. Například BOHEMIA DOCTA se zcela vzpírá popisu, a to nejen kvůli své délce či nepřehledné spoustě nejrozmanitějších protagonistů, nýbrž především svou „kompozicí“, polyfonií a Vachkovou „vůlí k nejednotě“. Jenže – není právě toto velmi přesné svědectví o skutečnosti, jak ji žijeme, takže všechno přehledné a uspořádané se potom jeví jako beznadějně umělejší a veskrze neskutečné?

Zdalo by se, že Vachek realitu nejprve roztříští a potom z těchto střepin skládá její filmový obraz: je třeba příznačné, že ty, s nimiž hovoří a z nichž páčí odpovědi, mnohdy nenechá

ani domluvit, že klade otázky „odjinud“, takže mnozí mají pocit, že je snad ani neposlouchá (není to pravda), a je příznačné, že toto vše dělá vědomě, jak je to patrné tehdy, když na otázku: „Jak to myslíte?“ bezelstně odpovídá: „Ani to moc nemyslím. Jen to šfoučám.“ Ještě příznačnější je však to, že častěji než o „filmu“ mluví o „biografu“, jako by právě tím chtěl položit důraz na to, že je pouhým zapisovatelem života. Slovo „tříštit“ tedy asi není přesné, je dokonce zavádějící. Mělo by smysl pouze tehdy, pokud bychom vycházeli z naivní představy, že skutečnost (přírodní stejně jako lidská) je *přirozeně* celistvá, stejnorodá, beze zlomů. Ale taková je pouze a teprve tehdy, když už jsme si zvykli na její určitý obraz a když už se z tohoto zvyku stala druhá přirozenost. Jinak řečeno: skutečnost „funguje“ jenom proto, že odmítáme brát na vědomí dysfunkce, je plynulá a celistvá, protože naše oko okamžitě doplňuje trhliny, a má pěkný tvar, protože máme hrůzu z beztvorosti.

Pokud něco funguje (prefabrikovaná představa, ideologie, řeč, která plyne a plyne), je to pro Vachka jako zapisovatele života cosi, co je třeba zlomit a prorazit jako zakletí. Zvyk, na který fungování spoléhá a bez něhož se hroutí, skutečnost či život imunizuje. Má ráz fatality, nevyhnutelného osudu, černé magie: jakmile známe příčinu, známe i účinek, platí-li A, neplatí non-A, máme-li rovnici, nepotřebujeme život, aby ji uváděl ve skutek. Tak to bylo a tak to bude, taková je „realita“. Ale je-li to tak, k čemu potom „dokument“? A k čemu potom „fikce“?

Jádrem Vachkovy dokumentaristiky je rozpouštění. Rozpouštění neodvratného osudu a černé magie zvyku. Snaží se být rychlejší než osudová kauzalita: běhá od jednoho člověka k druhému a třetímu a dalšímu a zpátky a odtud na výstavu hub a do Macochy a na fiktivní bojiště, na něm si povídá s vynálezcem semtexu a tvůrcem Tamary, tak rychle, mění tak prudce směr, že už ho osud nestačí sledovat, protože účinek začíná předcházet příčiny. Takto je například Bondyho velmi levý marxismus rozpuštěn ve *Slovanské epopeji*, vážnost v tichém veselí ryzce, který se rozezněl hudební větou, Jim Čert je rozpuštěn v Jimu Čertovi, a dokonce i Vachkova vlastní tvůrčí metoda se rozpouští v upřímném zděšení režiséra Krejčíka, který však právě tehdy, když se zdá být zcela vyveden z konceptu, dosloví mnohem přesněji a upřímněji svou MATURITU V LISTOPADU, než to bude možné v televizním suplementu, který tehdy ještě neexistoval. Ale toto rozpouštění zvyku, osudu či nutnosti nevede k ničemu chaotickému. Spíše naopak. Je však třeba, abychom Vachkův biograf sledovali velmi pozorně: když totiž svůj dokument skládá, nestaví střípky jeden *proti* druhému, nýbrž klade je *vedle* sebe. A po pár hodinách si divák najednou uvědomí, že na sebe nějak stále navazují, že to žádné střípky nejsou, protože spolu všechny a naráz *komunikují*, to jest sdělují se sobě navzájem, ať už spolu přímo sousedí, či nikoli. Oč tedy Vachek usiluje především, je to, aby se konečná rychlost sukcese proměnila v nekonečný pohyb simultaneity. Snad právě to má na mysli, když říká, že film myslí.

Chce-li Vachek dokumentovat skutečnost, a nikoli černou magii, kterou se před skutečností souvisle bráníme, musí provokovat dysfunkce. A teprve pak se ve fungování ukazuje souvislost skutečná. Ale tak, jako se ukazuje textura dřeva: nikoli jako to, co do něho vnášíme estetickou či jinou projekci, nýbrž jako to, co se ukáže, když se zbavíme všech našich prefabrikovaných modelů řádu a nahlédneme řád dřeva. Anebo řečeno ještě trochu jinak: Vachek je dokumentarista, protože vydává svědectví o tom, co vyprovokoval

a z čeho jeho biograf žije. Žánr svědectví je ovšem zcela mimo protiklad fiction a non-fiction, a to z toho jednoduchého důvodu, že neexistuje jiná skutečnost než ta, kterou dosvědčujeme a za kterou se svým svědectvím také zaručujeme. Což je samozřejmě pravý opak fatální kauzality příčin a účinků, to jest zvyku, který se přestrojí za železnou pravidelnost čili anonymní nutnost. Proto musí Vachek jako dokumentarista-svědék rozpouštět především zvyk, konvence, dokonce fyzikální zákony (zmrtvýchvstalí se odebírají do vesmíru). Teprve potom se ukazuje skutečnost – například v ohromení, s nímž si před jeho biografem klademe otázku: jak to, že všechny ty kusy, ač rozřezány na ještě menší a přemístěny úplně jinam, rozervány a rozcupovány, k sobě přiléhají? Jak to, že souvislost není jen mezi prvním a druhým, nýbrž i mezi prvním a n-tým? Sukcese čili následnost se rozpustila a ukázalo se v ní trvání, které dovoluje postup všemi směry, z nichž všechny dávají smysl. To je ovšem řád zázračnější než řád lineárních rovnic. To, a nic jiného je skutečnost jakožto živá, skutečnost biografická.

Život sám je biograf, je-li zde dokumentarista-svědék, který to dokáže vyjádřit specificky filmovými prostředky. Samozřejmě, že se potom tento život sám může i obrátit proti tomu, kdo filmový dokument vytváří, proti svému biografovi. Karel Vachek podává natolik osobní, natolik „subjektivní“ svědectví, že lze říci: skutečnost je v tomto biografu Vachkem doslova kontaminována. A je to tak dobře i špatně: špatně pro režiséra, kterému má teď kritika, co vytýkat. Dobře pro diváka, pokud si uvědomí, že každý pokus o dekontaminaci skutečnosti končí osudovými nutnostmi, tvrdými realitami a černou magií.

Velké Meziříčí. Hnojník obecný.

Miroslav Petříček jr.

Bohemia docta

aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)

Krátký film Praha a. s., Česká televize, 2000

Režie: Karel Vachek. **Kamera:** Karel Slach. **Zvuk:** Libor Sedláček. **Střih:** Renata Pařezová. **Výroba:** Jan Šibrava.

Účinkují: Jana Albrechtová, Miroslav Bobek, John Bok, Egon Bonďy, Vladimír Borecký, Vratislav Brabenec, Stanislav Brebera, Eugen Brikcius, Jim Čert, Ivan Dejmal, Ivan Diviš, Pavel Dostál, Jaroslav Foglar, Jiří Gruša, Václav Hálek, Václav Havel, Dagmar Havlová, Milan Hlavsa, Jan Hýsek, Ivan Martin Jirous, Václav Klaus, Jan Klusák, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Jiří Kolář, Petr Král, Jiří Kratochvíl, Jiří Krejčík, Eda Kriseová, Jiří H. Krchovský, Ivan Medek, Dana Němcová, Josef Nos, Radim Palouš, Martin Palouš, Vlastimil Pech, Jakub Polák, Lída Rakušanová, Petr Rezek, Jan Saudek, Karel Saudek, Karol Sidon, Andrej Stankovič, Jiří Stivín, Emil Ščuka, Odillo Štampach, Eduard Tomáš, Emilie Tomášová, Václav Trojan, Petr Uhl, Tomáš Vejvoda, Ivan Veselý, Miroslav Vosátka, Fridolin Zahradník, Rudolf Zahradník, Miloš Zeman a další.